Après Le Genou d'Artémide et Le Streghe

Jean-Marie Straub

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/leportique/2764>

DOI: 10.4000/leportique.2764

ISSN: 1777-5280

Publisher

Association "Les Amis du Portique"

Printed version

Date of publication: 1 May 2014

ISSN: 1283-8594

Electronic reference

Jean-Marie Straub, "Après Le Genou d'Artémide et Le Streghe", *Le Portique* [Online], 33 | 2014, document 7, Online since 05 February 2016, connection on 12 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/2764> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.2764>

This text was automatically generated on 12 April 2021.

Tous droits réservés

Après Le Genou d'Artémide et Le Streghe

Jean-Marie Straub

- 1 Jean-Marie Straub – Merci d'être là. Je voulais simplement parler du film de l'après-midi (*Schwarze Sünde*) : exceptionnellement, le bruit qu'on entend vient du cratère de l'Etna. On est monté là-haut et on a plongé un micro là-dedans. Hochet a gardé son précieux micro. Il a dit à son assistant de mettre le sien.
- 2 Spectateur – Souvent dans les films, « on entend dire aux femmes » : tu parles comme un homme. Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que les femmes parlent mieux ou moins bien ?
- 3 J.-M. S. – Elles disent moins de bêtises. On leur dit ça quand elles commencent à dire des bêtises.
- 4 Benoît Goetz – Je veux prendre la parole pour crier au chef-d'œuvre. Ces derniers sont des chefs-d'œuvre. Un des films que j'ai le plus aimés dans cette rencontre, cette constellation de rencontres, depuis un mois, c'est *Ces rencontres avec eux*, les dialogues entre les hommes et les dieux, que je trouve d'une subtilité absolument incroyable. Je ne te pose pas de question. Je crie au chef-d'œuvre, tout simplement.
- 5 J.-M. S. – Merci. Bon allons profiter du soleil... Il y a des questions ? Je ne vais pas vous forcer à poser des questions.
- 6 Spectateur – *Le noir péché. Quel est le noir péché ?*
- 7 J.-M. S. – Je ne sais pas, il faut demander à Barbara.
- 8 Barbara Ulrich – Il y a peut-être un blanc péché s'il y a un noir péché. Pourquoi cela s'appelle-il *Noir Péché*, *Schwarze Sünde* ? C'est vraiment dans le texte de Hölderlin. On peut se demander pourquoi il dit *Schwartz*. On peut commencer une longue discussion, ce qu'on ne va pas faire.
- 9 J.-M. S. – Le noir péché c'est le suicide. Il n'y en a qu'un qui est ennobli par son noir péché. L'autre a l'intention de se foutre dans l'Etna et il lui dit : c'est un noir péché. C'est tout.

- 10 B. U. – Le suicide ou le retour précoce dans l'origine. À qui était permis un retour jeune vers le Père ? À qui cela n'est pas permis ? C'est cet Égyptien qui arrive qui dit : est-ce que c'est permis à un seul, qui est un sauveur, qui prend en son sein le destin du monde, qui va concilier en son sein les opposés, etc. Est-ce que toi, tu es celui-ci ? Et il est dit que ce n'est pas toi, Empédocle, donc c'est quelqu'un d'autre. La question est posée de cette troisième esquisse de l'Empédocle. Et peut-être il y a un péché blanc originel, dont on ne sait pas trop ce que c'est, à quoi on ne réfléchit pas toujours, mais qui traverse quand même les 2 000 dernières années, sans qu'on arrive à s'en défaire. On ne sait pas trop ce que c'était, ce péché originel, dont il est question dans les textes fondateurs de notre civilisation. Et là, Hölderlin dit : il y a un noir péché. On peut situer l'histoire. Je pense que c'est des histoires auxquelles il faut réfléchir. Il pose des questions, Hölderlin, à mon avis.
- 11 Francis Guermann (Ciné Art) – J'ai une question qui peut paraître un peu bête parce qu'on est un peu dans l'émotion après ce film-là, qui m'a beaucoup plu aussi. C'est une question de cinéma. Vous êtes passé à la vidéo. Donc, ce n'est pas filmé de la même façon que les deux films précédents. Par exemple, les plans sont plus rapprochés. J'ai deux questions : D'abord, est-ce que vous avez abandonné la pellicule ? Pour quelle raison ? Et aussi, quand vous abordez ce nouvel outil qui est la vidéo numérique, est-ce que votre démarche de cinéaste est sensiblement différente ?
- 12 J.-M. S. – Non, c'est le résultat qui est différent. Pourquoi dites-vous que c'est filmé autrement ?
- 13 F. G. – Les plans sont plus resserrés, il me semble. C'est l'impression que j'ai eue. Il n'y a pas de gros plans, mais des plans plus resserrés sur les personnages. Et aussi des plans d'ensemble plus...
- 14 J.-M. S. – Vous avez vu cela après *Le Streghe*. Il y a des plans où elles sont perdues. C'est plutôt celui-là qui est une exception... Je ne peux pas te répondre.
- 15 F. G. – Et pour le choix de la vidéo ?
- 16 J.-M. S. – J'avais envie de tourner un film en Alsace qu'on vient de finir (*L'Inconsolable*). Pour des raisons pratiques, ce n'était pas possible de tourner en pellicule. Comme on partait de la Toscane où on tournait un film, je voulais éviter d'avoir une caméra pour la Toscane, de repasser par Paris et changer de caméra pour l'Alsace. Par curiosité, je voulais voir ce que ça donnait, la vidéo. J'ai toujours eu horreur de la peinture au cinéma. Beaucoup de gens se vantent de vouloir imiter la peinture ou certains peintres, même les jeunes de nos jours, ils écrivent des découpages : au début on sentira la lumière de Goya.
- 17 Tout ça, c'est de la connerie. Le cinéma, c'est de la photographie. La caméra, c'est une caméra, ce n'est pas un pinceau ! Pourquoi essayer de singer la peinture ? Je me suis toujours méfié de ça. Mais là, avec la vidéo, on a l'occasion d'une matière qui échappe un tout petit peu à la photographie, pour des raisons d'ailleurs négatives. La vidéo est blindée, sans profondeur de champ.
- 18 Spectateur – J'aime beaucoup les images et je ne connaissais pas votre cinéma. Mais je vois la nature, je vois des tableaux, et j'aime beaucoup ça. Et puis, vous me cassez tout.
- 19 J.-M. S. – Je ne vous empêche pas de voir des tableaux.
- 20 Spectateur – Si, parce que vous vous en défendez.
- 21 J.-M. S. – Moi, je ne fais pas de tableaux.

- 22 Spectateur – Oui, c'est ce que vous dites. Mais moi j'en vois...Et c'est beau.
- 23 J.-M. S. – Merci. C'est donné par surcroît. Ce n'est pas parce qu'on a essayé de faire un tableau.
- 24 On ne fait pas des tableaux. On essaie de surprendre un coin d'espace. On cherche des perspectives, et c'est tout. On ne cherche pas à faire des tableaux. S'il y a des rencontres avec certains peintres, il faut que ce soit absolument fortuit. Si ça ne l'est pas, ça vaut rien.
- 25 Spectateur – Bon alors, ça vaut quelque chose.
- 26 J.-M. S. – Merci.
- 27 Spectateur – Comment avez-vous choisi les forêts, les endroits en fait, les lieux où vous avez tourné ? On voit des traces, on voit des bords de fontaine, une espèce de caverne à un endroit. Qu'est-ce qui a fait que vous avez choisi tel lieu pour tel film plutôt que tel autre ?
- 28 J.-M. S. – C'est le hasard. Je suis arrivé dans ces lieux-là, il y a 12 ans. Par hasard parce que quelqu'un nous avait abandonné là-dedans. En pleine nuit, il nous avait dit : tenez, vous habitez là, dans cette maison. Il fallait bien qu'on habite quelque part. On allait là-bas pour tourner *Sicilia*. En tout cas, pour le répéter au théâtre. Ils nous ont logés là, dans une maison qui est juste là, au bord. J'ai mis plusieurs années à descendre dans ce ravin. Je l'admirais d'en haut, mais j'étais timide. Ce n'était pas une question de peur. J'étais timide. Il me faut beaucoup de temps pour apprivoiser les choses. Un beau jour, je suis descendu, et là, ça a été une sorte de coup de foudre. D'ailleurs, ce ravin-là continue sur 2 km. Ça descend, puis ça tourne. On a beaucoup tourné dans ce ravin. Mais il a fallu l'apprivoiser. Si les choses existent au cinéma, c'est que le cinéaste n'est pas un parachutiste.
- 29 De nos jours, ils filment des trucs sans les avoir vus. Non seulement sans les avoir regardés, mais sans les avoir vus. Cézanne avant de pouvoir peindre la montagne Sainte-Victoire, il a mis des années. Plus il la regardait, plus il a découvert ce que c'était. Jusqu'à dire : regardez bien cette montagne, une fois elle était un volcan.
- 30 Il faut beaucoup de temps pour voir les choses. Il faut les regarder longtemps.
- 31 Bernard Muscat (Ciné Art) – Qu'est-ce que tu dis à Renato Berta dans le dernier film ? Qu'est-ce que vous vous dites avant de commencer ou pendant que vous filmez ?
- 32 J.-M. S. – On ne se parle pas. Je lui dis : tu te plantes là, on va mettre la caméra là... Ce qui est agréable quand on travaille depuis de nombreuses années avec des gens, c'est qu'on n'a plus besoin de se parler. On n'a pas besoin de se quereller, de s'expliquer. Quand il commence à parler, je lui dis : tais-toi ! Et c'est tout.
- 33 B. M. – Dans *Le Genou d'Artémide*, je crois que c'est aussi Renato Berta qui filme. Le film se termine par un plan sur l'acteur. Tout à coup, la nature derrière lui se met à bouger plus fort, il y a du vent... Qui dit : « coupez ! » ? Qui laisse tourner encore ? C'est toi ? C'est vous deux ? C'est lui ?
- 34 J.-M. S. – C'est moi. Il ne faut pas les laisser décider, ça ne produit que de la confusion et du gâchis. Ils ne peuvent pas le décider puisqu'ils ne savent pas où ils vont ni pourquoi ils y vont. Il n'y a que moi qui sais où je vais.
- 35 B. M. – N'empêche qu'il choisit le bon diaphragme et qu'il le garde jusqu'au bout.
- 36 J.-M. S. – C'est son boulot.

- 37 B. M. – Et ce n'est pas si facile.
- 38 J.-M. S. – C'est très difficile de trouver un diaphragme. D'ailleurs, s'il travaillait vraiment, il ne le trouverait jamais. C'est fonction de tellement d'éléments. Des milliers d'éléments. Et bien entendu, ils ne peuvent en considérer et n'en considèrent que deux ou trois. Donc, c'est toujours plus ou moins à côté. Par chance, la nature les sauve ou le hasard.
- 39 B. M. – *Le Genou d'Artémide* est tourné en 35 mm. Renato Berta voit la scène dans l'œil de la caméra, mais il ne voit pas l'image impressionnée, l'image qui sera sur l'écran. Alors que lors d'un tournage en vidéo, l'opérateur peut voir sur un moniteur une image vidéo proche de l'image finale. Utilises-tu un écran de contrôle ?
- 40 J.-M. S. – Non, j'ai toujours refusé. On ne voit rien. Au contraire, c'est pire. On ne voit pas plus que dans un viseur. En 35 mm, certains installent un moniteur à gauche de la caméra : je trouve cela affreux. Non, il faut regarder et puis c'est tout. On regarde par le trou et on voit ce que l'on voit.
- 41 Quand on cadre, c'est une question de millimètres, en haut, en bas. À la fin, on travaille au millimètre près. Si on ne le fait pas, c'est qu'on est paresseux.
- 42 Benoît Goetz – Puisqu'on parle un peu « idée-cinéma », comme dirait Gilles Deleuze je voudrais te demander : est-ce qu'il y a un plaisir à *longer* ? Parce que tu as beaucoup de plans où tu longes. Longer. Et ça monte plutôt, ça s'élève. Et souvent contre des architectures ou des monuments. C'est plutôt de l'ordre de la latitude. Quel rapport as-tu avec longitude et latitude ?
- 43 J.-M. S. – On ne peut pas être cinéaste si on n'est pas un peu topographe.
- 44 B. G. – Quand ça s'élève, on dirait que tu t'affrontes à un monument. Je prends un exemple que tout le monde a en tête, c'est le rapport à la gare de Metz, qui est pour le moins polémique, qui est une forme de résistance où tu t'élèves comme ça. Mais il y a aussi le monument aux morts de Chambièrre où ce n'est pas polémique. Mais disons que tu as un rapport à difficile à l'architecture. Par exemple dans *Amerika*, les grands monuments dans le port... En revanche il me semble que tu as un plaisir à longer.
- 45 J.-M. S. – J'aime bien aussi après avoir longé, monter ou bien descendre. L'histoire de la gare, ça commence par la poste, de l'autre côté de la place.
- 46 B. G. – C'est une manière de résistance : comment bien se situer par rapport à la gare de Metz. Seulement, je voulais dire qu'il y a un grand plaisir de la longitude, qui est un peu reposant. Et la femme dans le dernier film, allongée. Je n'ai jamais vu une femme aussi bien allongée. On voit ces gens inscrits un peu comme des anges dans les tableaux de la Renaissance. Ce sont des films extrêmement reposants parce qu'enfin, on peut s'allonger. Et qu'on n'a que ça à faire, s'allonger.
- 47 J.-M. S. – Tu aurais été content si je t'avais répondu tout de suite que depuis le début c'est une question érotique.
- 48 Spectateur – Dans un des derniers plans du *Genou d'Artémide*, il y a une espèce de coup de vent orageux qu'on voit advenir à l'image. Il a fallu plusieurs essais ou c'est quelque chose que vous aviez vu venir ?
- 49 J.-M. S. – On voit toujours venir. Il faut dire : vite, il y aura un coup de vent. Si on n'en voit pas, il faut dire : il faut attendre encore un peu.

- 50 Spectateur – Moi, je ne suis pas cinéphile. Je n'aime que certains films dont ceux de ce soir. J'avais vu ça chez Tarkovski, dans le cinéma russe. Mais jamais dans les quelques autres films que j'ai vus, où on voit comme ça le coup de vent arriver dans les arbres.
- 51 J.-M. S. – C'est à la portée de n'importe quel crétin, il suffit d'avoir de la patience. L'unique problème c'est que les cinéastes filment les choses avant de les avoir vues, non seulement regardées mais vues. C'est parce qu'ils n'ont plus de patience, c'est tout. Il n'y a pas de génie, le génie est une longue patience.
- 52 Spectateur – Il y a des mains au premier plan qui sont immenses. La main d'Othon, la main d'une femme. Je vous demande : pourquoi les mains ? Elles nous paraissent très grandes. Est-ce volontaire ?
- 53 J.-M. S. – Ça dépend de l'objectif. On ne peut pas couper les mains des gens ! Ou bien on les montre ou bien on ne les montre pas. Si on montre les mains il faut couper là et là. La grandeur des mains, ça ne dépend pas de moi.
- 54 Spectateur – La façon dont Othon ferme sa toge, sa main est immense. Et on la voit plusieurs fois. Et là, dans ce film, ça m'a fait le même effet.
- 55 J.-M. S. – Il y a un côté épiscopal !